Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 3 (19), 2022.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2=411.2)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-48-77
https://elibrary.ru/ERJTFU





*© 2022. Татьяна Боборыкина*
*Санкт-Петербургский Государственный Университет, Санкт-Петербург, Россия*

# «Преступление и наказание»: Хореография текста и текст хореографии

*© 2022. Tatiana A. Boborykina*
*St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia*

# *Crime and Punishment*: Choreography of Text and Text of Choreography

**Информация об авторе:** Татьяна Александровна Боборыкина, кандидат филологических наук, доцент, старший преподаватель Факультета Свободных Искусств и Наук СПбГУ, Санкт-Петербургский Государственный Университет, Университетская набережная, д. 7-9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия.

https://orcid.org/0000-0002-8661-3435

E-mail: t.boborykina@spbu.ru

**Аннотация:** «Преступление и наказание» Достоевского рассматривается не с позиций хореографической постановки, а с точки зрения, условно говоря, «хореографии» самого Достоевского, то есть под углом зрения визуальных пластических метафор, которые составляют закодированный текст романа. Под «хореографией текста» понимается литературное описание тех или иных перемещений, жестов и положений. Под «текстом хореографии» понимается прочтение смысла этих движений. Иными словами — прочтение изображенного действия, как некоего ненаписанного, но иносказательно выраженного текста.

Достоевский часто обращается к визуальности и вместо произнесенных слов, описывает безмолвные действия. Они по-своему символичны и говорят о «внутренних переживаниях, чувствах и мыслях в форме явственно осязаемых событий внешнего мира».

Эскизом к «Преступлению и наказанию» с точки зрения «хореографии текста» в теме двойственности Раскольникова можно назвать повесть «Двойник», где пятая глава представляет запись сложного, динамичного «танца» раздвоения. Как и повесть, роман «Преступление и наказание» о внутренней жизни, о пути одного Раскольникова к Раскольникову

никову другому. Этот метафизический путь показан и как путь физический, в преодолении которого противоречивые движения души героя обретают свою видимую пластику.

Кажется, что писатель поистине владеет не только искусством слова, но и подобно хореографу, безмолвно говорит о самом главном на языке движений человеческого тела. Иногда кульминационные моменты главной линии романа прослеживаются в отдельных коротких, но глубоко символичных словах или фразах, а иногда они скорее показаны, чем рассказаны. И именно потому, что смыслы не сказаны напрямую, а кроются в символике слов и движений, они требуют пристального внимания и детальной расшифровки, чему и посвящена эта статья.

**Ключевые слова**: Достоевский, Пушкин, Стерн, Бальзак, визуальная метафора, метафизика, хореография.

**Для цитирования:** *Боборыкина Т.А.* «Преступление и наказание»: хореография текста и текст хореографии // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3(19). С. 48–77. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-48-77

**Information about the author:** Tatiana A. Boborykina, PhD in Philology, Associate Professor, Senior Lecturer, St. Petersburg State University, Universitetskaya Emb. 7-9, 199034 St. Petersburg, Russia.

https://orcid.org/0000-0002-8661-3435

E-mail: t.boborykina@spbu.ru

**Abstract:** Here is analyzed Dostoevsky's *Crime and Punishment* not as being translated into choreography, but from the point of view of Dostoevsky's own "choreography" of visualized metaphors of movements, constituting the encoded text of the novel. In the article "choreography of text" means verbal description of various motions, gestures, and positions, whereas "text of choreography" means the way one could interpret their message. In other words, it means the reading of presented visible actions as another unwritten though indirectly expressed text. Dostoevsky often refers to visuality and instead of words he describes silent movements. These movements are symbolic, and they silently speak of inner experiences, emotions, and thoughts, presented in a form of clearly visible events of the external world.

A "sketch" to *Crime and Punishment* from the point of the "choreography of text" in the context of Raskolnikov's doubleness is *The Double*, in which the whole fifth chapter is a recording of a complex, dynamic "dance" of bifurcation. Like the story, the novel concerns the inner life of the main character, the difficult path of one Raskolnikov to the other. This metaphysical path is shown as physically existing, and contradictory movements of the hero's soul gain visibility while going through it.

It seems the writer truly possesses not only the art of the words but also the one of choreography and can speak about the most essential things using body language. Sometimes the culmination points of the leading message of the novel are expressed in short but deeply symbolic words, and at times they are rather shown than spoken. Considering that the actual meanings of the text are not lying on the surface, but are concealed behind symbolic words and movements, these details require close attention and a thorough analyses which the essay is dedicated to.

**Keywords:** Dostoevsky, Pushkin, Sterne, Balzac, visual metaphor, metaphysics, choreography.

**For citation:** Boborykina, T.A. "*Crime and Punishment*: Choreography of Text and Text of Choreography." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 3 (19), 2022, pp. 48–77. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-48-77

«балетмейстер, устремляясь за пределы материальной
формы своего искусства, ищет в тех же человеческих
чувствах характеризующие их движения и жесты»
Жан Жорж Новерр

«Движение способно приблизиться
к познанию тайны человеческой души»
Борис Эйфман

«Хореография» (от греческого *choreia* — танец, и *grapho* — пишу) означает искусство описывать танцы, движения с помощью различных знаков; также — искусство сочинения танца, балета и танцевальное искусство в целом. В области психологии и психиатрии «хореография» означает «систематическое использование разных мест для разных видов поведения. Например, сидеть или стоять в разных положениях для сообщения информации, рассказывания историй, ответов на вопросы и т. д.» [Краткий толковый психолого-психиатрический словарь, 2008].

В моем случае, под «хореографией текста» понимается литературный текст, описывающий те или иные перемещения, жесты и положения. Под «текстом хореографии» понимается прочтение смысла этих движений. Иными словами — прочтение изображенного действия, как некоего ненаписанного, но иносказательно выраженного текста. Или, как назвал это В.А. Котельников, говоря о «хореографической словесности» Волынского, раскрывавшего «в философских понятиях метафизические смыслы движений» — «перевод пластических фигур танца в фигуры речи» [Котельников, 2019, с. 111–121].

В контексте статьи, однако, речь пойдет не о балетной сцене, а о «пластических фигурах» внутри литературного пространства, которые также требуют своего перевода в «фигуры речи» и раскрытия своей метафизической природы.

Размышляя о записи движения, нельзя не вспомнить роман Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (“Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman”, 1759–1767), где один из персонажей описывает рукой в воздухе витиеватую линию, заменившую ему рассуждения о свободе неженатого мужчины и появляющуюся в виде рисунка на странице книги. По поводу этого

винтообразного жеста, герой романа, именем которого он назван, замечает: «Тысячи самых замысловатых силлогизмов моего отца не могли бы доказать убедительнее преимущество холостяцкой жизни» [Стерн, 1968, с. 503–504].

В самом деле, английский писатель XVIII века, которого за его новаторства называют предтечей модернизма, придает огромное смысловое значение пластике, жесту. «Сокровенное в облике человека выражается, по Стерну, не в статике, а в изменчивости, мимолетности движения. Важна даже не поза, а переход от одной позы к другой. Взглядом, улыбкой, выражением глаз, движением плеч можно передать гораздо больше, чем словами <...>» [Атарова, 1981, с. 15].

Сергей Эйзенштейн, для которого телесная пластика — одна из составляющих того языка, на котором он говорит как кинорежиссер — приводит в своей книге «Неравнодушная природа» вышеописанный эпизод романа Стерна. Выразившая внутренний импульс линия возникает позже необычным образом — как эпиграф к философскому этюду писателя, с переводов которого Достоевский входил в литературу. Об этом также вспоминает Эйзенштейн: «И кстати же запомним, что Бальзак к изданию 1831 года для своих “Философских романов и рассказов” избрал эпиграфом не более и не менее, как именно ... этот росчерк. Без всяких комментариев, лишь со ссылкой: Sterne, “Tristram Shandy” <...>. Жирным многозначительно змеится этот росчерк на заглавной странице первого тома, открывающегося “Шагреневой кожей”» [Эйзенштейн, 2004, с. 177].

Столь оригинальный эпиграф — как бы материализующий идею — можно рассмотреть и как указание на метод или прием, к которому прибег писатель в своем рассказе о магическом кусочке кожи, сжимающемся буквально на глазах по мере исполнения желаний своего владельца. Замысел свой Бальзак сформулировал так: «<...> написать произведение, которое должно было охватить <...> людей и материальное воплощение их мышления, — словом, изобразить человека и жизнь» [Бальзак, 1951, с. 4].

Идея «материального воплощения мышления» созвучна задачам современной хореографии, рискующей обращаться даже к произведениям Достоевского — через «материю» плоти, или, так сказать, «эфирное тело плоти» [Терц, 1993, с. 14], зримо «материально» воплотить мысль. Речь идет, конечно же, не о таких движениях, которыми как бы лишенные дара речи танцовщики изо всех

сил стараются пересказать сюжет. И не о хореографической пантомиме, которая буквально воспроизводит слово, и которую рискну назвать «импотенцией балетного высказывания». Имеется ввиду такая пластика, которая иносказательно передает не столько текст, сколько подтекст, не сюжет, а его суть, его философию. Небезынтересно отметить здесь, что и история Бальзака, и эпиграф к ней стали основой балета «Шагреневая кожа»[1]. В разные моменты спектакля фигуры артистов, подсвеченные снизу, образуют силуэт знакомой нам линии. Но, пожалуй, главная «линия» балета — партия самой мистической шагрени, которая вязкой гибкостью движений, страстной чувственностью воплощает соблазн и искушение. Помимо этого, пластически визуализируется еще одна мощная тема: не столько Рафаэль владеет таинственной вещью, сколько она владеет им. Эта мысль читается в рисунке, в линиях поддержек, когда, к примеру, стоящая за спиной героя партнерша, обхватывает его длинными руками, как будто берет его в плен. Подобные зримые метафоры, являющиеся художественным способом и формой философского осмысления, порой раскрывают суть произведения ярче и лучше, чем десятки страниц исследований о нем. Именно так действует линия Стерна, так работает и образ магического талисмана в философском этюде французского писателя. Все это можно сравнить с символами сновидений, о которых пишет Эрих Фромм: «Перед вами предстала всего лишь картина, и вы наблюдаете ее менее секунды. И все же эта картина гораздо живее и точнее передает ваше состояние, чем рассказ о нем» [Фромм, 2009, с. 19].

Удивительно созвучна этой мысли, брошенная как бы вскользь фраза Достоевского о том, что «целые рассуждения проходят иногда в наших головах мгновенно, в виде каких-то ощущений, без перевода на человеческий язык» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 12]. Это замечание можно отнести и к фиксации тех или иных пластических движений, которые в художественном мире могут становиться своего рода текстом, не «переведенным на человеческий язык».

Можно сказать, что Достоевский также по-своему воспринял линию Стерна, которая у него, своеобразно преломляясь, передаёт иногда основополагающие, концептуальные идеи. Примеры таких «линий» можно найти в разных произведениях Федора Михайловича. В процессе работы он часто обращался к рисунку, который спосо-

[1] Балет «Шагреневая кожа» (“La Peau de Chagrin”) на музыку Баха, Маллера, Берлиоза. Постановка Александры Астреиной, New Latvian Ballet, 2014.

бен таить в себе целый сгусток мыслей. Недавно мы слышали доклад «О новых находках в изучении рисунков Ф.М. Достоевского» — известного исследователя этой темы К. Баршта (см., например: [Баршт, 1993], [Баршт, 2016]). В докладе речь шла в частности, о зарисовках дубового листа на рукописях к «Преступлению и наказанию». Как выяснилось, это, возможно, связано с темой Наполеона, в армии которого вышивка с контуром такого листа была деталью в отделке мундиров. Возникающий на страницах рабочего текста рисунок производит впечатление наваждения, навязчивой идеи, как всплывающий из подсознания образ. Позволю себе определить его как «план выражения» подсознания одновременно автора и его героя. Это некая нить, протянутая через большую часть романа, о «наполеоновской идее» Раскольникова. При том, что эскизы Достоевского появляются только в его рукописях, в окончательных редакциях есть зарисовки и другого рода, в которых ощутимо стремление к визуальности, «текст» которой лежит за пределами слов. Достоевский, как представляется, именно тот писатель, «кто умеет работать на языке, находясь вне языка, кто обладает даром непрямого говорения» [Бахтин, 1979, с. 289]. Кажется парадоксальным, но в пространстве слова он говорит с читателем, прибегая иногда к языку, которого нет ни в одном словаре — языку движений и жестов, к тому «бездонному, необъятному, символическому языку, который образует произведение и который как раз и является языком множественных смыслов» [Барт, 1989, с. 327].

И все же, какую роль играет телесное движение в художественном мире Достоевского? Понятно, что не только физическую, но и такую, о которой, к примеру, говорит хореограф Борис Эйфман, отмечая, что через движения тела можно рассказать о внутренних невидимых процессах: «Движение способно приблизиться к познанию тайны человеческой души»[2]. Этой мысли хореографа отвечают моменты, когда Достоевский вместо сказанных слов, описывает безмолвные перемещения, жесты... Они по-своему символичны — именно в том смысле, о котором писал Эрих Фромм: «Язык символов — это такой язык, с помощью которого внутренние переживания, чувства и мысли приобретают форму явственно осязаемых событий внешнего мира. <...> Язык символов — это язык, посредством которого мы передаем наше внутреннее состояние так, как если бы

2 Из неопубликованных дневников 1973–1974.

оно было чувственным восприятием, как если бы оно было чем-то таким, что мы делаем, или чем-то, что делается с нами в окружающем материальном мире. Язык символов — это язык, в котором внешний мир есть символ внутреннего мира, символ души и разума» [Фромм, 2009, с. 14, 19].

В хореографии также внешняя форма становится символом мира внутреннего и в этом балет подобен сновидению, которое «причудливостью формы», — по словам Юнга — «означает нечто совсем иное, нежели его явное содержание» [Юнг, 1991, с. 81]. Или по мысли Фрейда — «При работе сновидения дело, очевидно, заключается в том, чтобы выраженные в словах скрытые мысли перевести в чувственные образы по большей части зрительного характера» [Фрейд, 2003, с. 175].

Вспомним, что с помощью хореографии и в кинематографе раскрывается иногда внутренний мир героя. Один из ярких примеров тому — танцевальный эпизод в экранизации «Белых ночей» Достоевского Лукино Висконти[3], где за счет движений, пластики раскрывается некая «девственная» чистота Мечтателя. Но сновидения, хореография, кино — это все пространства визуальности. Тем интереснее рассмотреть ситуации, когда в пространстве литературы проникновения в области души решаются с помощью описания тех или иных жестов, позиций, положений тела и едва ли не танцевальных фигур.

Немало сказано и написано об общности «Преступления и наказания» и «Пиковой дамы» Пушкина. А «Пиковая дама», помимо всего прочего, и есть те самые «тайны человеческой души» и глубинные области подсознания, которые Фромм определял как «то, что происходит в нашем мозгу помимо, вне работы разума, определяющей наши действия» [Фромм, 2008, с. 36–37].

Повесть Пушкина в целом обладает некоей природой сновидения, или даже того, что можно было бы назвать, пользуясь выражением Эдгара По — «сна во сне»[4]. Тайна трех карт заранее известна герою: они названы до начала истории, когда Германн говорит, что мог бы «утроить», «усемерить» свой капитал и случайно останавливается у какого-то дома. Карты уже названы — утроить, усемерить и дом (часто обозначаемый в гаданиях тузом), оказавшийся домом графини — это уже творящаяся внутри Германна мистерия его

3 «Белые ночи» (*Le notti bianche*) — художественный фильм, Италия, 1957.

4 По Э. Стихотворение “A Dream within a Dream”, 1849.

судьбы: «карты, названные ему призраком графини, он как бы предвидел <...> 'вот, что *утроит*, *усемерит* мой *капитал*' <...>. В этих словах уже слышится *тройка*, *семерка, туз*. Неудивительно, что старуха именно их и назвала» [Эткинд, 1999, с. 75–76].

Но «утроить, усемерить» — не просто предвидение, это скорее едва уловимый шифр повести, указывающий на то, что тайна трех карт — это, по сути, тайна самой природы человека, его амбиций, желаний, тайна его двойственности, его «внутреннего я», а соответственно, и тайна его судьбы.

Кроме того, нельзя не заметить всю двусмысленную значимость слов Чекалинского, когда в финале игры он произносит: «Ваша дама убита». Здесь обозначена тема «наказания» за «преступление». То, что говорил Бердяев о Достоевском, можно отнести и сюда: «Наказание подстерегает человека в самой глубине его собственной природы» [Бердяев, 1994, с. 59].

«Глубина природы» вскрывается Пушкиным и через символизм движений. Во-первых — сама игра — это расположение карт направо и налево, что и определяет судьбу игрока. Но вспомним письмо Лизаветы Ивановны, которое зачем-то в этой короткой повести подробно описывает план прохода в её комнату, с поворотами направо и налево: «Приходите в половине двенадцатого. Ступайте прямо на лестницу. <...> Из передней ступайте налево, идите все прямо <...> увидите две маленькие двери: справа в кабинет, куда графиня никогда не входит; слева в коридор, и тут же узенькая витая лестница: она ведет в мою комнату» [Пушкин, 1957, с. 336]. Замечу попутно, что указанное время — это тоже линия, здесь — прямая, вертикальная. В другом случае, когда Германн просыпается ночью, «часы показывали без четверти три» [Пушкин, 1957, с. 349] — это уже линия горизонтальная и вместе эти линии образуют крест. Иными словами, время, когда Германн идёт к графине и время, когда графиня приходит к нему — это две «стерновские», но воображаемые линии — закодированная тема судьбы. Итак, придя в дом графини, Германн поначалу идёт в соответствии с планом, описанным Лизаветой Ивановной. Винтовая лестница, явившаяся ему в темноте коридора, также впоследствии предстанет во сне и наяву и перед Раскольниковым, который пройдет по ней в полицейскую контору, как по кругам видения Данте от греха — к покаянию — к свету. Кстати, и у Пушкина неподалеку от этой лестницы вспоминается Данте: «Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца»

[Пушкин, 1957, с. 328]. Далее Германн разворачивается от комнаты Лизаветы Ивановны и идёт назад, таким образом, что заходя в комнату графини, он поворачивает уже не направо, а налево: «Германн пошел за ширмы. За ними стояла маленькая железная кровать; справа находилась дверь, ведущая в кабинет; слева, другая — в коридор. Германн ее отворил, увидел узкую, винтовую лестницу, которая вела в комнату бедной воспитанницы... Но он воротился и вошел в темный кабинет» [Пушкин, 1957, с. 338]. Зачем все эти подробности? Лестница, прямо, налево, направо? Они, безусловно, имеют глубоко символическое значение.

Эти повороты направо и налево, как и вся повесть, о чем было сказано выше, обладают всеми признаками логики сновидений и соответственно этой логике могут и расшифровываться. В «Толковании сновидений» Фрейда, говорится, что «правое» и «левое» в сновидениях обозначает этические критерии. «Когда дорожка поворачивает направо, это значит, что спящий двигается в правильном направлении, а если идет налево — то он *уклоняется от правильного пути*» [Фрейд, 2018, с. 317]. В английском переводе эта мысль звучит более радикально, а именно, что путь налево — это тропа преступления: «The right-hand path always means the path of righteousness and the left-hand one that of crime» [Freud, 1965, p. 393], что прямо соответствует немецкому оригиналу: «Der rechte Weg bedeutet immer den Weg des Rechtes, der linke den des Verbrechens» [Freud], где речь именно о «преступлении» (Verbrechens). И хоть Германн не совершает преступления в прямом смысле, он сворачивает на неверную тропу. Физически зримо, как бы хореографически он на наших глазах «уклоняется от правильного пути» и делает свой выбор, свой «ход»: проходит мимо любви и поворачивает налево — в сторону денег. Это блуждания его души в поисках самого себя, своей «наполеоновской мечты». Но, как и Наполеон, он «обдернулся», пошел не туда и проиграл.

Амбивалентность натуры пушкинского героя, сравнение его с Наполеоном и сам сюжетный треугольник главных героев предвосхищают то, что мы увидим в истории Раскольникова: «Раскольников — духовный брат Германна. Он тоже мечтает о славе Наполеона и убивает старуху» [Белов, 2001, с. 230] — отмечают критики. В книге «Тайный код Достоевского» Юрий Мармеладов пишет: «Но вспомним: ведь сам Раскольников насквозь пропитан немецкой книжностью, да и вид у него такой, что какой-то пьяница в начале

романа называет его “немецким шляпником”». И, затем, в комментарии добавляет: «То немецкое, что есть в образе Раскольникова, в какой-то степени унаследовано им от пушкинского Германна из “Пиковой дамы”» [Мармеладов, 1992, с. 16].

В Германне была эта двойственность натуры: русская страстность и немецкая расчетливость. И в Раскольникове — как в Германне — борются, по крайней мере, два человека, и одна из линий внутреннего водораздела проходит по сферам рационального — эмоционального. Он рационально вывел свою теорию, он посчитал шаги и ступени, сшил петлю для топора, подготовил муляж заклада, забрал какой-то кошелёк и украшения у процентщицы. А импульсивно, эмоционально он отдаёт последние деньги, помогает Мармеладову. Так в книге «Достоевский и Соловьев», Марина Косталевская указывает на противоречие между «арифметически» выведенной справедливостью и бессознательными моральными импульсами Раскольникова: «<...> for Dostoevsky compassion to a large degree represents the very foundation of metaphysical ethics as it exists in Christianity <...>. Raskolnikov “unnoticed,” places on the windowsill of the destitute family’s room some copper coins <...>. He does this unconsciously, obeying the instinctive moral impulse <...>. This image of mystical compassion, the idea of superhuman pity, has nothing in common with the “arithmetic” of justice that Raskolnikov accepts speculatively, yet rejects intuitively» [Kostalevsky, 1997, p. 152–154]. И некоторые из его «нравственных импульсов», движений души, связанных с «метафизической этикой Христианства» выражены в романе чисто физическими действиями, за которыми угадываются движения другого порядка.

Достоевский, подобно Пушкину в «Пиковой даме» порой ведёт себя как хореограф. Эскизом к теме двойственности Раскольникова можно назвать повесть «Двойник», где вся пятая глава представляет запись «хореографии» раздвоения. Как уже говорилось выше, писатель часто прибегает к изобразительности, как правило, закодированной. На самом деле, на этом строится искусство визуального языка кино и тем более балета, где тело становится воплощением духа, а сами движения — текстом хореографа, который зритель должен прочитать или «раскодировать». Разумеется, мы говорим не о том классическом балете, где постоянно повторяемые наборы движений, клише кочуют из постановки в постановку, какой бы сюжет ни лежал в их основе. Речь идет о таком балете, язык которого каждый раз создается как бы заново, каждый раз новая комбинация

поддержек и pas призвана вскрыть ту или иную мысль. «Сцена, если так можно выразиться, — это холст, на котором запечатлевает свои мысли балетмейстер», — писал еще в XVIII веке французский реформатор балета Жан Жорж Новерр [Новерр, 1965, с. 50]. Мы говорим о хореографии, где движение становится движением идей. «Все творчество Достоевского есть художественное разрешение идейной задачи, есть трагическое движение идей» [Бердяев, 1994, с. 24]. Когда-то этой формулой Бердяева — «Трагическое движение идей» я назвала свою статью о постановке Эйфмана «Карамазовы» [Боборыкина, 1996] по роману Достоевского. В таком названии статьи была определенная игра слов, поскольку речь шла о балете, о движении в буквальном смысле. Здесь же я попробую рассмотреть роман «Преступление и наказание» — не с позиций хореографической постановки (хотя тот же Борис Эйфман готовит к выходу балет по этому роману), а с точки зрения, условно говоря, «хореографии» самого Достоевского. Кстати, замечу, что Эйфман задумывался о Достоевском и, в частности, о «Преступлении и наказании» уже почти 50 лет назад и тогда записал в своем дневнике: «Только сейчас для себя как бы заново открываю философию и страсть души Достоевского... Художественное творчество — это мистически иррациональное проникновение в сущность жизненных процессов... роман дает возможность решения современной психологической драмы. Это бездонный кладезь мыслей, идей, эмоций, страстей человеческих»[5].

Итак, 5-я глава «Двойника», представляет собой в основном запись движений. Причем, местами это похоже на указания хореографа на то, как именно нужно исполнять эту партию — начиная с падения Голядкина, его «тоскливой побежки», его внезапных поворотов и т. д. Его бег, смена ритма шагов, резкие остановки, все это — сложная, динамичная, «хореография», зримый «танец» распада личности. Пластическое соло, которое постепенно превращается в «pas de deux» или «дуэт» с самим собой. И это не фантастический вымысел, а именно тот «реализм в высшем смысле, изображающий все глубины души человеческой» [Бахтин, 1979, с. 70], и изображающий в данном случае — через пластику тела.

Моменты «Двойника», где Голядкин оказывается у воды и с «неизъяснимым беспокойством» облокачивается на перила набережной, звучат, или скорее — смотрятся — как иллюстрация,

[5] Из неопубликованных дневников 1973–1974.

а может быть и провокация к известной мысли Карла Юнга: «Тот, кто смотрит в зеркало вод, видит, прежде всего, свое собственное отражение. <...> Идущий к самому себе рискует с самим собой встретиться. Такова проверка мужества на пути вглубь, проба, которой достаточно для большинства, чтобы отшатнуться, так как встреча с самим собой принадлежит к самым неприятным» [Юнг, 1991, с. 111].

Поразительно, как эту идею Юнга и одновременно отсылку к «Двойнику» — намек на двойственность героя «Преступления и наказания» — показал Лев Кулиджанов в своей экранизации (1970) этого романа. В самом начале фильма — еще на титрах — дается бег Раскольникова, когда он, спугнув стаю голубей, выбегает на мост, с которого падает в воду. Он просыпается — это был странный, насквозь символический сон. Но вскоре в реальности он выбегает на тот же мост, и в этот момент — кадр длится, быть может, пару секунд — навстречу ему быстро идет кто-то очень на него похожий. Эта сцена снята не напрямую, а как отражение, что само по себе создает впечатление как бы удвоенной двойственности. На колеблющейся поверхности реки мы видим зеркальную картину: темный силуэт Раскольникова, идущего по мосту направо. Внезапно появляется фигура другого мужчины, который движется навстречу в противоположном направлении. На мгновение их силуэты почти сливаются воедино, и далее каждый из них продолжает свой путь. На мой взгляд, этот едва уловимый, не всегда замечаемый короткий эпизод — один из сильнейших моментов фильма с точки зрения киноязыка. С первых минут Кулиджанов — как и Достоевский в «Двойнике» за счет бессловесной «хореографии» движений — сугубо визуально говорит о том, что в Раскольникове уживаются двое и, как бы отсылает нас к сцене на мосту из 5-й главы, практически цитируя ее на уровне пластики. Режиссер прибегает в этом эпизоде к приему зримой метафоры, на котором строится повесть, написанная, как партитура извивов разорванного сознания. Бесчисленные глаголы — «бежал», «озирался», «споткнулся», позиции «подогнувшихся колен», асинхронность и синхронность с двойником — все это осязаемая болезненность того процесса, который происходит внутри. Это и есть то, о чем говорит Эйзенштейн в эссе «Глагольность метафоры» — то есть когда метафора выражена в действии, движении. Там он, в частности, отмечает, что в «Преступлении и наказании» глагольность метафоры проявляется «в теме биения

совести», показанной с «почти физиологической интенсивностью» [Эйзенштейн, 2000, с. 270].

Как и «Двойник», роман «Преступление и наказание» о внутренней двойственности, о пути одного Раскольникова к Раскольникову другому, подобно той сцене на мосту в фильме Кулиджанова. В письме редактору Достоевский так объяснял замысел своего будущего романа: «Это — психологический отчет одного преступления. <...> есть, кроме того, намек на ту мысль, что налагаемое юридическое наказание за преступление гораздо меньше устрашает преступника, чем думают законодатели, отчасти потому, что он и сам его нравственно требует. <...> Выразить мне это хотелось <...> чтоб была ярче и осязательнее видна мысль» [Достоевский, 1972–1990, т. 28, с. 136–137]. Здесь поражает стремление писателя к «осязательности» мысли, резонирующее с идеей «материального воплощения» мысли у Бальзака, взявшего линию Стерна эпиграфом к своему произведению.

Николай Бердяев отмечал, что у Достоевского «все внешнее — город и его особая атмосфера <...> лишь знаки, символы внутреннего, духовного человеческого мира, лишь отображения внутренней человеческой судьбы» [Бердяев, 1994, с. 27]. Эту мысль напрямую можно отнести и к тем зарисовкам ведущих то вверх, то вниз ступеней, которые бесконечно возникают в «Преступлении и наказании». Еще в «Двойнике» именно лестница, по которой герой сначала поднимается, а потом скатывается вниз, служит завязкой к его «раздвоению». Образ лестницы, без сомнения символический и в нем, возможно, закодировано библейское видение Лестницы Иакова, на что косвенно указывает имя героя — Яков. Лестница становится неким кодом: «<...> он почувствовал себя в сенях, в темноте и на холоде, наконец, и на лестнице. <...> он споткнулся, ему казалось, что он падает в бездну <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 137]. Это точка отсчета внутренней драмы Якова Петровича, его падения в «бездну» раскола своей личности. И эта идея дана писателем не описательно, а физически «осязательно». Это тот случай использования метафоры или «переносного значения», когда, «отвлеченное заменяется конкретным; явления порядка нравственного и психического — явлением порядка физического» [Томашевский, 1996, с. 53–56].

В «Преступлении» лестницы множатся и набирают смысловые обороты, где их мотив становится едва ли не ведущим. Исследова-

тельница Луиза Даунер в работе «Раскольников в поисках души» (Raskolnikov — in Search of a Soul) отмечает: «Так неизбежно развивается действие романа, что можно только в итоге осознать, что большинство его как физических, так и психических движений происходит как нисхождение и восхождение по лестнице <…>. Раскольников поднимается и спускается с лестницы по крайней мере 48 раз <…>. Важным фактором, является, однако, то, что моменты напряжений или колебаний характерным образом происходят на лестницах <…>. Лестница имеет несколько символических значений и ассоциаций <…>. Его “Путь” — это буквально путь “вверх” и “вниз”»[6] [Dauner, 1958, p. 200–201].

В романе есть страницы с целыми созвездиями ступеней, его так и хочется назвать «галактикой лестниц». Например, в главе, где происходит убийство, слово «лестница» появляется только на одном развороте 8 раз. И это, очевидно, имеет особый смысл. Если записать схему пути героя вверх и вниз (вспомним концептуальные метафоры «верха» и «низа» Лакоффа [Lakoff, Johnsen, 2003] — высокое, то есть — лучшее, хорошее, добродетельное; низкое — дурное, преступное и т.д.), то в самом начале будет линия вниз — Раскольников спускается по ступеням с мыслями о преступлении. А в финале — его покаянный подъем по винтовой лестнице, на которой для большей убедительности разбросана яичная скорлупа, как дополнительная подсказка о сущности этого движения вверх — намёк на Пасху и воскресение мертвой души Раскольникова. Между этими двумя точками — низом и верхом — будут линии, напоминающие электрокардиограмму — запись пульсации сердца. Эти векторы — то вверх, то вниз — наглядно, «осязательно» передают сложную динамику внутренних состояний героя.

Помимо постоянных смен направлений на лестницах, есть в романе и другие знаковые движения. И в первую очередь это относится к встречам Сони и Раскольникова. Придя к ней первый раз, он все ходил взад и вперед. И, каждый раз, он видел книгу, лежащую на комоде — Новый завет. Это важно — «проходил взад и вперед» — как раскачивающийся маятник от греха к покаянию. Потом «быстро наклонился, и, припав к полу, поцеловал ее ногу» со словами: «Я не тебе поклонился, я всему страданию человеческому поклонился <…>» — тем самым и признавая, и одновременно, едва ли

6 Здесь и далее перевод мой. — *Т.Б.*

не оправдывая свое преступление. Затем он просит Соню читать ему про воскресение Лазаря. «Раскольников сидел и слушал неподвижно, не оборачиваясь, облокотясь на стол и смотрел в сторону». Этот «взгляд в сторону» говорит об интенсивном процессе собственных размышлений, и, быть может, клубящихся в подсознании сомнениях. И потом второе свидание у Сони. Он должен был объяснить ей, кто убил Лизавету — то есть хотя бы перед ней покаяться. В комнате всего 3 стула, это указание зачем-то нужно Достоевскому, при том, что он подчеркивает: «Во всей этой большой комнате почти совсем не было мебели» — кровать, стул подле нее и еще два плетеных стула. Эти стулья, скорее всего, нужны для того, чтобы подчеркнуть значение момента, когда Раскольников садится на кровать.

Как отмечает Т.А. Касаткина: «Особенность художественного языка Достоевского состоит в том, что он использует деталь-вещь “не по назначению”, не для создания того, что называют “вторичной реальностью” — то есть, вернее, и для этого тоже, но это не есть его окончательная цель, ибо, создав словом вещь, он затем пользуется вещью как словом. Достоевский очень сродни средневековью, знавшему, что мир есть книга и человек призван ее читать. Вещь в мире Достоевского никогда не бывает просто вещью, мир, созданный этим писателем, нуждается в тотальной интерпретации» [Касаткина, 2004, с. 340]. Во «вторичной реальности» комнаты Сони предметы обстановки в самом деле становятся теми «вещами», которыми Достоевский пользуется «как словом».

Сначала он «прошел к столу и сел на стул, с которого она только что встала» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 312]. Соня также присаживается на стул — это пока танец вокруг стульев. Как говорит Выготский применительно к «Гамлету» Шекспира: «Вместо простого движения вперед по сюжетной схеме — нечто вроде танца с движениями сложными» [Выготский, 1987, с. 165].

«Опять он закрыл руками лицо и склонил вниз голову. Вдруг он побледнел, встал со стула, посмотрел на Соню и, ничего не выговорив, пересел машинально на ее постель» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 314]. Все эти стулья, сел, встал, ходил кругами… один день, второй день… И, наконец, он должен признаться, что свершил грех. И, прежде, чем это ляжет в слова, прежде, чем он пойдет в контору, прежде, чем он, в конце концов, признается самому себе, он делает непроизвольное, подсознательное именно «машинальное» движение, которое выражает внутренний толчок в сторону каких-то от-

кровений. Здесь всплывает в памяти и рассказ Мармеладова, когда, вернувшись домой с «заработанными» деньгами, Соня ложится на кровать, а Катерина Ивановна сначала стоит на коленях, целует ноги Сони и в конце ложится рядом с ней — тем самым признавая и свою вину. Затем вспомним приход Сони к Раскольникову. Он хотел предложить ей сесть на диван, но, «вспомнив, что этот диван был слишком “фамильярное” место и служит ему постелью, он поспешил указать ей на стул Разумихина» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 182].

Что же теперь означает это его машинальное движение, или эта «хореография», если вспомнить психологическое ее определение об использовании разных локаций для разных видов поведения? Одна из возможностей прочтения этой пластической метафоры — внутренняя близость Соне, не столько «фамильярность», сколько — интимность, откровенность, исповедальность.

Но, углубляясь в «тотальную интерпретацию», можно пойти и дальше: Раскольников уже готов признать свою вину. В его движении выразился еще скрытый от него самого внутренний порыв. Во всей комнате он выбирает для себя — учитывая, то, что мы и он знаем о Соне — место греха и это начало его пути к признанию, что он грешен, что и он совершил грех. Признание тем более искреннее, чем оно более непроизвольное, «машинальное», идущее не от сознания, не от рационального, а из подсознания, из глубины души. Это только запись траектории движения, но это одновременно траектория внутреннего импульса Раскольникова, говорящая о том, что в нем, быть может, помимо его воли, начинают происходить пока еще глубоко скрытые процессы осознания своего преступления — таков возможный текст этой «хореографии». Это именно тот случай, когда Достоевский как хореограф через движение приближает нас к познанию тайны души своего героя. «За жизнью сознательной у него всегда скрыта жизнь подсознательная, и с нею связаны вещие предчувствия. Людей связывают не только те отношения и узы, которые видны при дневном свете сознания. Существуют более таинственные отношения и узы, уходящие в глубину подсознательной жизни. У Достоевского нет случайностей эмпирического реализма. Все встречи у него — как будто бы нездешние встречи, роковые по своему значению. Все сложные столкновения и взаимоотношения людей обнаруживают не объективно-предметную, “реальную” действительность, а внутреннюю жизнь, внутреннюю судьбу людей» [Бердяев, 1994, с. 18]. Иными словами, говоря о важных, но скры-

тых от внешнего взгляда метаморфозах, Достоевский вновь, как и в «Двойнике» пишет свой текст, как пластическую идеограмму, создавая сложную по составу овеществленную, буквально телесную метафору. «Метафора и есть одна из таких составных идеограмм, с чьей помощью мы придаем отвлеченным и труднодоступным предметам особое существование. <...> Но как бы ни называть плоды деятельности сознания разумом или душой, — они все-таки неотделимы от тела: пытаясь думать о них как об особых сущностях, мы неизбежно подыскиваем им телесное воплощение. Скольких усилий стоило человеку выделить в чистоте эту внутреннюю психическую сущность, которая заброшена в чуждый ей материальный мир и наделена собственной силой чувства и предвосхищения! История личных местоимений развернет перед нами череду подобных усилий, показывая, как в долгом продвижении от внешнего к внутреннему формируется понятие “я”. Сначала вместо “я” говорят “моя плоть”, “мое тело”, “мое сердце”, “моя грудь”. Мы еще и теперь, с ударением произнося “я”, прижимаем руку к груди, — остаток древнего телесного представления о личности». [Ортега-и-Гассет, 1991, с. 211–212].

Еще раз хочу подчеркнуть «машинальность», импульсивность физического движения Раскольникова, за которым угадывается внутренний импульс, бессознательное движение в сторону покаяния. Как отмечает Аким Волынский: «Он покаялся невольно, бессознательно, по наитию внутренних импульсов <...>» [Волынский, 2011, с. 17].

Все большую значимость приобретают движения в финальной главе и в Эпилоге. Некоторые из них «рифмуются» с более ранними эпизодами, связывая в единую логическую нить основные идеи романа. В сопоставлении этих «повторяющихся» эпизодов можно уловить их, на первый взгляд незаметную, тонкую связь, которая не «непосредственно в словах» а как-то иначе передает суть. Л.Н. Толстой утверждал: «<...> каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения» [Толстой, 1984, с. 784].

Вспомним, что, когда Раскольников уходит от Сони, которой он обещал и перекреститься, и помолиться, он вдруг опять начинает

сомневаться и в этот момент — как и в начале романа — он спускается вниз по лестнице: «<...> одно язвительное и бунтующее сомнение вскипело в душе его. “Да так ли все это? — опять-таки подумал он, сходя с лестницы, — неужели нельзя еще остановиться и опять все переправить... и не ходить?” Но он все-таки шел» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 404]. Здесь каждое физическое действие, даже только желание остановиться — есть одновременно действие его сознания, его сердца и ума. Достоевский именно «показывает» тот сложный круговорот, который происходит на нравственном пути его героя. А пока он «жадно осматривается направо и налево», он внутренне еще на перепутье.

По дороге в контору для признания, «с ним вдруг произошло одно движение, одно ощущение овладело им сразу, захватило его всего — с телом и мыслью» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 405]. Неудивительно, что Достоевский говорит об ощущении, как о «движении» и подчеркивает, что оно захватывает и мысль, и тело — как намек на возможность увидеть в пластике глубоко внутренний процесс. Раскольников вспоминает слова Сони о том, чтобы он на перекрестке поклонился народу и поцеловал землю, что он и сделал и даже упал и слезы хлынули у него. И его опять, как и в начале романа, принимают за пьяного: «Ишь нахлестался!», — замечает какой-то парень и раздается смех толпы [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 405]. Напомню, что когда он бредет, как пьяный после убийства, кто-то кричит ему: «Ишь нарезался!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 70]. Как отмечает Т.А. Касаткина: «Когда Раскольников возвращается в свою каморку после совершения преступления, ноги его еле держат и его качает. Ему кричат: “Нарезался!” В узком ситуативном контексте слово это обозначает: “Напился”. Но в романе “Преступление и наказание” слово начинает звучать как обличение, как указание на только что совершенное героем преступление, хотя те, кто кричат, об этом смысле слова ничего не знают» [Касаткина, 2004, с. 43].

В этих повторяющихся эпизодах Раскольников движется, как пьяный — это определенная пластика, не подчиненная рациональному. Здесь, однако, важны и сами движения, и динамика их внутреннего содержания, дополнительно раскрывающаяся в словах прохожих. Можно сказать, что между этими двумя сценами рисуется соединяющая их линия, в исходной и финальной точках которой событие получает две похожие, и в тоже время принципиально разные характеристики. В этой идеограмме или скорее невидимой

условной соединительной дуге закодировано одно из ведущих посланий книги. В словах «нарезался» и «нахлестался» заключена формула внутреннего движения идей романа: от преступления к наказанию. В первом случае слышится иносказательный намек на что-то кровавое, во втором — угадывается тема боли. Эту боль Раскольников чувствовал уже давно — когда вскоре после преступления его «плотно хлестнул кнутом по спине кучер» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 89]. Удар он получил за то, что шел не там, не по той стороне дороги, поступил неправильно. Он пошел не туда, выбрал неверный путь, и вот — «ваша дама убита». Эпизод с кучером, который ничего не меняет в сюжете, и как будто ни зачем не нужен, иносказательно, на метафизическом уровне говорит о чем-то важном из области сверхсюжета. Удар кнутом вызывает аллюзию на описанный в Библии обычай бить осужденных по спине бичом, сделанным из веревок и ремней. К финалу же романа хлесткий удар неведомого кучера трансформируется во внутреннее состояние самого Раскольникова, характеризующее итог его болезненных сомнений и переживаний. Метафорически «нахлестался» — звучит как намек на его «самобичевание» за неверно выбранный путь — намек на то наказание, которое он на протяжении романа вынашивает в себе самом: «И до того уже задавила его безысходная тоска и тревога всего этого времени, но особенно последних часов, что он так и ринулся в возможность этого цельного, нового, полного ощущения. Каким-то припадком оно к нему вдруг подступило: загорелось в душе одною искрой и вдруг, как огонь, охватило всего. Все разом в нем размягчилось, и хлынули слезы» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 405]. Это все по дороге в контору, к открытому признанию в своем преступлении, о чем, совершенно не подозревая всей иносказательной глубины своих слов, иронично замечает незнакомец, увидев, как Раскольников целует землю: «Это он в Иерусалим идет, братцы <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 405]. В этих словах постороннего явственно слышен намек на Евангельский текст о том, что Господь «имел вид путешествующего в Иерусалим» (Лк. 9:53), к месту Его воскресения. По сути, весь путь Раскольникова — это не прямой, мучительный путь от преступления, когда он как будто «нарезался» через внутреннее наказание, когда он «нахлестался», в направлении его символического Иерусалима.

В романе Раскольников дважды идет «как пьяный». Это повторение важно заметить, так как в нем большую роль играет то

«сцепление мыслей», о котором говорилось выше. И в первом, и во втором случае он еще не раскаивается, по крайней мере, рационально. Но тело его страдает, внешне, физически — самой этой «пьяной» походкой — отражая страдания души. Все это на уровне подсознания, поскольку «как пьяный» — это намек на отключение или смутность работы сознания. Через весь роман проходит тема «машинальных», бессознательных движений, которые закодировано говорят о внутренних процессах, о той мучительной работе души героя, которая и есть ключ к философии «преступления и наказания по Достоевскому». Раскольников топором — с его металлическим отблеском гильотины — свершил свою «французскую революцию» рационально, исходя из ложной теории. А душой, телом (которое не обманешь) он страдает и через страдание приходит к раскаянию. Но это долгий путь, длиною в роман. Он идет, видимо шатаясь, вероятно, едва не падая, и именно это отличает Раскольникова, скажем от героя фильма Вуди Аллена «Матч пойнт» (2005), который не испытывает, даже на уровне физическом, мук совести. Убив, он спокойно идет в театр, как будто иллюстрируя мысль Анны Ахматовой: «Достоевский знал много, но не все. Он, например, думал, что если убьешь человека, то станешь Раскольниковым. А мы сейчас знаем, что можно убить пять — десять, сто человек — и вечером пойти в театр» [Найман, 1989, с. 118]. Но Достоевского, в данном случае, не интересует человек, который не испытывает, пусть не осознанного, но раскаяния. Он именно показывает Раскольникова — того, кто не безнадежен, разворачивая всем сюжетом и символическими деталями романа его трудный путь к осознанию своей ошибки, своей вины, своего преступления. Трудность этого пути и есть истинное наказание, пройдя через муки которого он будет готов к духовному обновлению.

Как мы помним, поднимается он по винтовой лестнице, «где тот же сор, те же скорлупы». Его ноги «немели и подгибались» и он сам пытается осмыслить «свое движение». Но это было движение вверх. Однако, придя в контору, он не решается признаться и, в конце концов, так и не признавшись, выходит: «<…> он качался. Голова его кружилась. Он не чувствовал, стоит ли на ногах. Он стал сходить с лестницы <…>» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 409] — то есть, как и в самом начале романа, он опять идет вниз, в этот момент внутренне возвращаясь к своей изначальной позиции. Но, увидев на улице Соню, он все же разворачивается и поднимается вновь. Совершенно очевидно, что эти физические движения глубоко

метафоричны. В финале последней главы, происходит «сгущение» подъёмов и схождений, где подъем — путь к покаянию, страданию и воскресению, а спуск — сомнение и отказ от раскаяния. Линии пути Раскольникова своим извилистым рисунком здесь особенно напоминают винтообразную линию Стерна. Это движение по спирали (не случайно и лестница винтовая), когда каждое возвращение к исходной точке происходит на новом витке. И здесь, как и в контексте «Двойника» вспоминается Лестница из Книги Бытия, соединяющая Небо и Землю: «И увидел во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх её касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней. И вот, Господь стоит на ней и говорит: Я Господь, Бог Авраама, отца твоего, и Бог Исаака. Землю, на которой ты лежишь <...> Я с тобою, и сохраню тебя везде, куда ты ни пойдешь; и возвращу тебя в сию землю, ибо Я не оставлю тебя, доколе не исполню того, что Я сказал тебе» (Быт. 28:12–15).

Спуски и подъемы Раскольникова по лестницам — своего рода метания между «Небом» и «Землей». Но главное — то, что должно «исполниться» — происходит уже как бы за пределами романа, в Эпилоге, где кратко описано пребывание героя в Сибири, в ссылке. И там продолжается путь к «воскресению его». Достоевский ведет эту тему через весь роман, оставляя «развязку» буквально на последние строки: «И хотя бы судьба послала ему раскаяние — жгучее раскаяние, разбивающее сердце, отгоняющее сон, такое раскаяние, от ужасных мук которого мерещится петля и омут! О, он бы обрадовался ему! Муки и слезы — ведь это тоже жизнь. Но он не раскаивался в своем преступлении. Ну чем мой поступок кажется им так безобразен? — говорил он себе. — Тем, что он — злодеяние? Что значит слово “злодеяние”? Совесть моя спокойна. Конечно, сделано уголовное преступление; конечно, нарушена буква закона и пролита кровь, ну и возьмите за букву закона мою голову… и довольно!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 417]. То есть, голову он отдать готов, но вот душа его «исхлестана» и болит. И оттого он мучается вопросом: «<...> зачем он тогда себя не убил? Зачем он стоял тогда над рекой и предпочел явку с повинной? <...> Он с мучением задавал себе этот вопрос и не мог понять, что уж и тогда, когда стоял над рекой, может быть, предчувствовал в себе и в убеждениях своих глубокую ложь. Он не понимал, что это предчувствие могло быть предвестником будущего перелома в жизни его, будущего воскресения его, будущего нового взгляда на жизнь» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 418].

Об этом своем стоянии над рекой он чуть раньше — еще до Сибири — рассказывал Дуне: «<...> видишь, сестра, я окончательно хотел решиться и много раз ходил близ Невы <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 399]. И еще раз возвращается к этой теме: «К чему, к чему все эти бессмысленные испытания? <...> О, я знал, что я подлец, когда я сегодня стоял над Невой!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, 401]. В его мыслях о смерти настойчиво повторяется мотив реки. Этот мотив вписывается в главную линию романа — «воскресения» Раскольникова, подобного «воскресению Лазаря из мертвых», о котором ему читала Соня. В Эпилоге он опять оказывается «над рекой», но именно здесь он явственно возрождается к новой жизни. Опять, как и в ранее описанных случаях, в этих схожих моментах два разных смысла, в данном случае — смерти и воскресения. В ходе романа Раскольников не раз по спирали приходит в ту же точку, но на совершенно новом этапе своего духовного пути. И здесь, во второй раз оказавшись «над рекой», он возрождается для любви и есть надежда, что «Бог не оставит его», вернее, что он сам придет к Богу. В раннее солнечное утро вдруг едва слышно подошла к нему Соня и, как всегда, робко подала ему руку. На этот раз он не оттолкнул ее, «теперь их руки не разнимались; он мельком и быстро взглянул на нее, ничего не выговорил и опустил свои глаза в землю. Они были одни, их никто не видел. Конвойный на ту пору отворотился» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 421].

Эту сцену с точки зрения высших смыслов, рассматривает Т.А. Касаткина: «Жест Раскольникова, принимающего и держащего руку Сони, определяет тип иконы. Мне известны только два типа икон, на которых Христос держит руку Богоматери: это Киево-Братская икона Божией Матери и икона Божией Матери, именуемая “Споручница грешных”. На Киево-Братской иконе Христос держит Богоматерь за руку одной рукой, другая поднята со сложенными для благословения перстами. Взгляд Его устремлен вверх, щека прижата к щеке Богородицы» [Касаткина, 2004, с. 232–233].

Со своей стороны, я бы хотела обратить внимание на пластическое безмолвие описанного момента. Внутренний процесс перехода к чему-то новому показан зримо. Они не сказали ни слова, все сказано жестами, движениями и метафизически нездешним пейзажем. Это вполне согласуется с мыслью Эйзенштейна, высказанной в эссе «Определяющий жест»: «Впечатление такое, что одна и та же тема говорит многообразием разнообразнейших языков. Языком зву-

ков и языком цвета, языком жестов и языком пространственных перемещений, языком пейзажей и языком геометрических фигур и т.д. и т.д.». [Эйзенштейн, 2004, с. 165]. Помимо «языка жестов», «языка пространственных перемещений» и т.д., здесь ключевое слово — «одна и та же тема». Да, одна и та же тема, главная, ведущая Раскольникова на протяжении всего романа от преступления к раскаянию, к «новому взгляду на жизнь», к «воскресению». Мысль эта становится пластически осязаемой. Тема внутреннего христианского искупления — как бы тяжело оно ни было — всеми возможными средствами проводится Достоевским через весь роман, в большом и в малом, иносказательно и напрямую, в деталях и в целом, от первой и до последней страницы. При этом зримое физическое действие, «хореография» текста играют здесь не последнюю роль. «Как чугунный шар на цепи, волочащийся за ногою обреченного каторжника, за каждым взлетом психологической вспышки влачится та же тема, метафорически возвращенная в материю, физиологию, факт» [Эйзенштейн, 2002, с. 416].

Пластика, заменяющая здесь отсутствие реплик, создает объемное, хоть и скрытое пространство текста. Что-то очень важное высказано на языке молчания. Молчания, о котором можно сказать: «Не надо думать, что лишь слово служит истинным общением между людьми <...> стоит нам захотеть действительно сказать друг другу что-нибудь, и мы принуждены молчать. Если же в такие минуты мы воспротивились невидимому и властному велению молчать, то мы понесли вечную утрату; ее не возместят нам величайшие сокровища человеческой мудрости, ибо мы потеряли случай услышать другую душу и дать мгновение бытия нашей собственной». [Метерлинк, 2000, с. 12–13].

Жест обретает ту степень пронзительности, о которой писал хореограф: «Жест — это стрела, выпущенная из души; он оказывает немедленное действие и попадает прямо в цель, если только правдив» [Новерр, 1965, с. 190]. Движения тела заменяют слово, становятся словом.

У Мандельштама есть такие строки: «Я слово позабыл, что я хотел сказать, <...> и мысль бесплотная в чертог теней вернется». Для поэта мысль бесплотна, когда она не выражена в слове, для него «плоть» мысли — слово. В хореографии плоть мысли — это буквально «плоть», пластика тела. «Танец, возможно, более чем что-либо способен открыть душу, выразить чувства, поток сознания

и подсознания. Движение для хореографа — это способ познания, и очертания тела для него становятся контурами идей, а жест — философией» [Боборыкина, 2014, с. 43].

Но, как видим, задуманное слово выражает себя через «плоть» и в пространстве литературы. В Эпилоге после сцены, где текстом становится жест рук, возникают моменты, где в действие вступают, так сказать, «телесные двойники слов» [Барт, 2008, с. 57–58]: «Как это случилось, он и сам не знал, но вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам. Он плакал и обнимал ее колени. В первое мгновение она ужасно испугалась, и всё лицо ее помертвело. Она вскочила с места и, задрожав, смотрела на него. Но тотчас же, в тот же миг она всё поняла. В глазах ее засветилось бесконечное счастье; она поняла, и для нее уже не было сомнения, что он любит, бесконечно любит ее и что настала же наконец эта минута... Они хотели было говорить, но не могли» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 421]. И это опять созвучно мыслям постановщика балетов: «Но в человеческих страстях есть некая степень пылкости, которую невозможно выразить словами, вернее, для которой слов уже не хватает <...> Восклицаний, которые суть как бы высшая точка человеческого языка страстей, становится недостаточно — и тогда их заменяют жестом» [Новерр, 1965, с. 45].

Момент, когда что-то подхватило его и бросило к ногам Сони — еще одно повторение, и опять же, повторение спиральное. Здесь всплывает в памяти тот приход к ней Раскольникова, где в отличие от приведенной выше мизансцены были слова — в чем- то пафосные, с оттенком гордыни, и, скорее всего, даже не до конца искренние. Теперь в молчании творится что-то более высокое, более правдивое. Кажется, что писатель поистине владеет не только искусством слова, но и подобно хореографу, он безмолвно говорит о чувствах на языке движений человеческого тела. «Со своей стороны, и балетмейстер, устремляясь за пределы материальной формы своего искусства, ищет в тех же человеческих чувствах характеризующие их движения и жесты» [Новерр, 1965, с. 43].

Две схожие сцены, где описаны порывистые движения Раскольникова к Соне, так же соединены невидимой линией, как и другие, описанные ранее. Смысл этих сцеплений имеет отношение к главной линии всего романа — долгому, трудному, извилистому пути Раскольникова, который он должен пройти в глубине своей души. Молчаливое признание происходит на высоком берегу при восходящем

солнце, что само по себе символично: «Вместо диалектики наступила жизнь, и в сознании должно было выработаться что-то совершенно другое» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 422]. Изменения, которые на протяжении всего романа происходят в как бы дублирующихся сценах, иносказательно говорят о том, как постепенно в герое романа вырабатывается это «другое». И не просто так, даже каторжники, которые поначалу не любили его и называли «безбожником», в конце концов, «стали глядеть на него иначе» и говорили ласково. И уже совсем в финале Эпилога опять складывается ситуация повтора, однако новые детали говорят о том, что и это новый виток: «Под подушкой его лежало Евангелие. Он взял его машинально. Эта книга принадлежала ей, была та самая, из которой она читала ему о воскресении Лазаря» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 422]. Здесь возникает еще одна зеркальность — вспомним момент, когда Раскольников метался от стола, где лежало Евангелие и обратно. Теперь «машинально» он берет эту книгу в руки, как тогда «машинально» он сел на кровать Сони. Его движения не рациональны, они идут из души и выражают ее вибрации. И, если тогда он смотрел в сторону, пока Соня читала ему вслух, теперь он импульсивно приближает к себе то, что начинает происходить и с ним самим — «он воскрес, и он знал это, чувствовал вполне всем обновившимся существом своим» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 421].

«Достоевский показывает нам в этом человеке не смену одних теорий другими, а откровение совести в том движении, широком и звучном, которое называется покаянием» [Волынский, 2011, с. 23].

Это «постепенное обновление» идет на протяжении всех частей романа. Иногда кульминационные моменты его прослеживаются в отдельных коротких, но глубоко символичных словах или фразах, а иногда они скорее показаны, чем рассказаны. И именно потому, что смыслы не сказаны напрямую, а кроются в символике слов и движений, они требуют пристального внимания и детальной расшифровки.

«В символической детали — отмечает Т.А. Касаткина — с наибольшей точностью проявляется смысл изначального греческого слова symbolon — знак, примета, признак. Она — именно знак присутствия смысла, вешка, указывающая, где искать, обозначающая место, где под внешним слоем текста скрыт иной слой. <...> Символическая деталь — предзнаменование озарения читателя, предзнаменование постижения им того, что было заложено в текст автором. <...> симво-

лическая деталь — указание к соединению различных частей текста, вроде бы совершенно между собой не связанных, на перекрестке которых рождается истинный смысл детали, преобразующий, как внезапно зажженная свеча, смысл соотнесенных частей, освещающий их светом нездешним» [Касаткина, 2004, с. 321].

Мысль о соотнесении различных частей текста и о «постижении того, что заложено автором» очень важна. Это относится как к слову, написанному в тексте, так и к слову, которое подразумевается, когда оно опосредованно передано через описание тех или иных пластических фигур. В самой проблеме визуальной пластики, описания движения, заложен определенный дуализм: с одной стороны — это вопрос ее создания, с другой — вопрос прочтения. Мы не всегда можем точно знать, что именно заложил в то или иное движение автор. Более того, мы не всегда замечаем за физической стороной его метафизику. Хореографическая метафора требует воображения, интуиции и таланта не только от создателя литературного, балетного или кинематографического текста, но и тех же свойств и качеств от читателя и зрителя. Распознавание описанных в «Преступлении и наказании» движений, как метафоры или символа — путь в сторону открытия скрытого смысла слов, которые «стали плотью», еще одна возможность «воочию» увидеть всю метафизику пути героя по кругам романа, ведущего в сибирский «Иерусалим» — туда, где должно исполниться воскресение его души.

## Список литературы

1. Атарова, 1981 — *Атарова К.* Творчество Лоренса Стерна // Laurence Sterne. Selected Prose and Letters. М.: Прогресс, 1981. Т. 1. С. 5–48.

2. Бальзак, 1951 — *Бальзак О.* Предисловие к «Человеческой комедии» // Собр. соч.: в 15 т. М.: Худож. лит., 1951. Т. 1. С. 1–18.

3. Барт, 1989 — *Барт Р.* Критика и истина // Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 319–375.

4. Барт, 1989 — *Барт Р.* Нулевая степень письма / пер. с фр. М.: Академический Проект, 2008. 431 с.

5. Баршт, 1996 — *Баршт К.* Рисунки в рукописях Достоевского. СПб: Формика, 1996. 319 с.

6. Баршт, 2016 — *Баршт К.* Рисунки и каллиграфия Ф.М. Достоевского: от изображения к слову. Бергамо: Lemma-Press, 2016. 456 с.

7. Бахтин, 1979 — *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / сост. С.Г. Бочаров, примеч. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. 423 с.

8. Белов, 2001 — *Белов С.В.* Неслучайные слова и детали в «Преступлении и наказании» // Вокруг Достоевского: Статьи, находки и встречи за тридцать пять лет. СПб: СПбГУ, 2001. С. 193–197.

9. Бердяев, 1994 — *Бердяев Н.* Миросозерцание Достоевского // Философия творчества, культуры и искусства. М.: Искусство. 1994. Т. 2. С. 9–150.

10. Боборыкина, 1996 — *Боборыкина Т.А.* Трагическое движение идей // Балет. 1996. Июль-август. №4. С. 29–30.

11. Боборыкина, 2014 — *Боборыкина Т.А.* Иное пространство слова / Another Realm for the Word. СПб.: НП-Принт, 2014. 222 с.

12. Волынский, 2011 — *Волынский А.Л.* Достоевский: философско-религиозные очерки. СПб.: Леонардо, 2011. 672 с.

13. Выготский, 1987 — *Выготский Л.* Трагедия о Гамлете, принце Датском // Психология искусства. М.: Педагогика 1987. С. 156–186.

14. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

15. Касаткина, 2004 — *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.

16. Котельников, 2019 — *Котельников В.А.* Метаморфозы телесности в критическом дискурсе Акима Волынского // Русская литература. 2019. № 3. С. 111–121.

17. Мармеладов, 1992 — *Мармеладов Ю.* Тайный код Достоевского. Илья-пророк в русской литературе. СПб.: Петровская акад. наук и искусств, 1992. 142 с.

18. Метерлинк, 2000 — *Метерлинк М.* Молчание // Сокровище смиренных. Самара: Агни, 2000. С. 12–18.

19. Найман, 1989 — *Найман А.Г.* Рассказы о Анне Ахматовой: Из книги «Конец первой половины XX века» / сост. раздела «Приложения» А.Г. Наймана. М.: Худож. лит., 1989. 302 с.

20. Новерр, 1965 — *Новерр Ж.Ж.* Письма о танце. Л.; М.: Искусство. 1965. 367 с.

21. Ортега-и-Гассет, 1991 — *Хосе Ортега-и-Гассет.* Две главные метафоры // Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 203–218.

22. Пушкин, 1957 — *Пушкин А.С.* Пиковая дама // Полн. собр. соч.: в 10 т. М: Изд-во Академии Наук, 1957. Т. 6. С. 317–356.

23. Стерн, 1968 — *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. М.: Худож. лит., 1968. 686 с.

24. Терц, 1993 — *Терц А.* Прогулки с Пушкиным. СПб.: Всемирное слово. 1993. 159 с.

25. Толстой, 1984 — *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: в 22 т. М.: Худож. лит., 1984. Т. 18. 911 с.

26. Томашевский, 1996 — *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / вступ. статья Н.Д. Тамарченко; комм. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тамарченко. М.: Аспект Пресс, 1996. 336 с.

27. Фрейд, 2003 — *Фрейд З.* Введение а психоанализ: Лекции / пер. с нем. Г.В. Барышниковой; под ред. Е.Е. Соколовой и Т.В. Родионовой. СПб.: Азбука-Классика. 2003. 480 с.

28. Фрейд, 2018 — *Фрейд З.* Толкование сновидений. СПб.: Питер, 2018. 576 с.

29. Фромм, 2009 – *Фромм Э.* Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов. М.: Аст, 2009. 251 с.

30. Эйзенштейн, 2002 – *Эйзенштейн С.М.* Глава о Достоевском (Метонимия и метафора в сюжете) // Метод. М.: Музей кино, 2002. 494 с.

31. Эйзенштейн, 2000 – *Эйзенштейн С.М.* Глагольность метафоры // Монтаж. М.: ВГИК, 2000. С. 256–271.

32. Эйзенштейн, 2004 – *Эйзенштейн С.М.* Неравнодушная природа. М.: Музей кино, 2004, Т. 1: Чувство кино. 687 с.

33. Эткинд, 1999 – *Эткинд Е.Г.* Внутренний человек и внешняя речь. М.: Языки русской культуры, 1999. 446 с.

34. Юнг, 1991 – *Юнг К.Г.* Архетип и символ. М.: Ренессанс. 1991. 304 с.

35. Краткий толковый психолого-психиатрический словарь, 2008 – Краткий толковый психолого-психиатрический словарь / под ред. К. Игишева, 2008. URL: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:A0YzIOftXp4J:med.niv.ru/doc/dictionary/psycho-psychiatric/index.htm+&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=ru (дата обращения: 10.07.2022).

36. Dauner, 1958 – *Dauner L.* Raskolnikov in Search of a Soul // Modern Fiction Studies. 1958. Vol. 4. Pp. 199–211.

37. Freud, 1965 – *Freud S.* The Dream-Work // The Interpretation of Dreams. NY: Avon, 1965. Pp. 311–546.

38. Freud – *Freud S.* Die Traumdeutung. URL: https://www.projekt-gutenberg.org/freud/traumdeu/chap006.html (дата обращения: 10.07.2022).

39. Kostalevsky, 1997 – *Kostalevsky M.* Dostoevsky and Soloviev. The Art of Integral Version. New Haven; London: Yale University Press, 1997. 224 p.

40. Lakoff, Johnsen 2003 –*Lakoff G., Johnsen M.* Metaphors We Live By. London: University of Chicago Press, 2003. 276 p.

## References

1. Atarova, K. “Tvorchestvo Lorensa Sterna” [“Laurence Sterne’s Art”]. *Laurence Sterne. Selected Prose and Letters*, vol. 1, Moscow, Progress Publ., 1981, pp. 5–48. (In Russ.)

2. Bal’zak, O. “Predislovie k ‘Chelovecheskoi komedii’” [“A Foreword to *The Human Comedy*”]. *Sobranie sochinenii v 15 tomakh* [*Collected Works in 15 vols*], vol. 1, Moscow, Gos. Izdatel’stvo Khudozhestvennoi literatury Publ., 1951, pp. 1–18. (In Russ.)

3. Bart, R. “Kritika i istina” [“Criticism and Truth”]. *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [*Selected Works. Semiotic. Poetics*], trans. and comm. by G.K. Kosikova, Moscow, Progress Publ., 1989, pp. 319–375. (In Russ.)

4. Bart, R. *Nulevaia stepen’ pis’ma* [*Writing Degree Zero*]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2008. 431 p. (In Russ.)

5. Barsht, K. *Risunki v rukopisiakh Dostoevskogo* [*Drawings in Dostoevsky’s Manuscripts*]. St. Petersburg, Formika Publ., 1996. 319 p. (In Russ.)

6. Barsht, K. *Risunki i kalligrafiia F.M. Dostoevskogo: ot izobrazheniia k slovu* [*F.M. Dostoevsky’s Drawings and Calligraphy: From the Image to the Word*]. Bergamo, Lemma-Press Publ., 2016. 456 p. (In Russ.)

7. Bakhtin, M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [*The Aesthetics of Literary Art*]. Comp. by S.G. Bocharov, comm. by S.S. Averincev and S.G. Bocharov. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 423 p. (In Russ.)

8. Belov, S.V. "Nesluchainye slova i detali v "Prestuplenii i nakazanii'" ["Premeditate Words and Details in *Crime and Punishment*"]. *Vokrug Dostoevskogo: Stat'i, nakhodki i vstrechi za tridcat' piat' let* [*About Dostoevsky: Articles, Findings, and Meetings in 35 Years' Time*], St. Petersburg, SPbGU Publ., 2001, pp. 193–197. (In Russ.)

9. Berdiaev, N. "Mirosozertsanie Dostoevskogo" ["Dostoevsky's Worldview"]. *Filosofiia tvorchestva, kul'tury i iskusstva* [*Philosophy of Creativity, Culture, and Art*], vol. 2, Moscow, Iskusstvo Publ. 1994, pp. 9-150. (In Russ.)

10. Boborykina, T.A. "Tragicheskoe dvizhenie idei" ["The Tragic Movement of Ideas"]. *Balet*, no. 4, July-August 1996, pp. 29–30. (In Russ.)

11. Boborykina, T.A. *Inoe prostranstvo slova* [*Another Realm for the Word*]. St. Petersburg, IP-Print Publ., 2014. 222 p. (In Russ.)

12. Volynskii, A.L. *Dostoevskij: filosofsko-religioznye ocherki* [*Dostoevsky: Philosophic and Religious Essays*]. St. Petersburg, Leonardo Publ., 2011. 672 p. (In Russ.)

13. Vygotskii, L. *Tragediia o Gamlete, prince Datskom. Psikhologiia iskusstva* [*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark. A Psychology of Art*]. Moscow, Pedagogika Publ., 1987. 342 p. (In Russ.)

14. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

15. Kasatkina, T.A. *O tvoriashchei prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova "realizma v vysshem smysle"* [*On the Creative Nature of Word. The Ontology of Word in Dostoevsky's Writings as the Fundament of Realism in a Higher Sense*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2004. 480 p. (In Russ.)

16. Kotel'nikov, V.A. "Metamorfozy telesnosti v kriticheskom diskurse Akima Volynskogo" ["Metamorphoses of the Fleshly in the Critical Discourse of Akim Volynsky"]. *Russkaia literatura*, no. 3, 2019, pp. 111–121. (In Russ.)

17. Marmeladov, Iu. *Tainyi kod Dostoevskogo. Il'ia-prorok v russkoi literature* [*The Secret Code of Dostoevsky. Ilya the Prophet in Russian Literature*]. Petrovskaia Akademiia Nauk i Iskusstv Publ., 1992. 142 p. (In Russ.)

18. Meterlink, M. "Molchanie" ["Silence"]. *Sokrovishcha smirennykh* [*The Treasures of the Humbles*], Samara, Agni Publ., 2000. 437p. (In Russ.)

19. Naiman, A.G. *Rasskazy o Anne Akhmatovoi: Iz knigi "Konets pervoi poloviny XX veka"* [*Tales about Anna Akhmatova. From the Book "The End of the First Half of the 20th Century"*]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1989. 302 p. (In Russ.)

20. Noverr, Zh.Zh. *Pis'ma o tantse* [*Letters on Dance*]. Leningrad-Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 367 p. (In Russ.)

21. Ortega-i-Gasset. "Dve glavnye metafory" ["Two Basic Metaphors"]. *Estetika. Filosofiia kul'tury* [Esthetics. Philosophy of Art], Moscow, 1991, pp. 203–218.

22. Pushkin, A.S. "Pikovaia dama" ["The Queen of Spades"]. *Polnoe sobranie sochinenii v desiati tomakh* [*Complete Works in 10 vols*], vol. 6, Moscow, Izdatel'stvo Akademii Nauk Publ., 1957. 839 p. (In Russ.)

23. Stern, L. *Zhizn' i mneniia Tristrama Shendi, dzhentl'mena* [*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1968. 686 p. (In Russ.)

24. Terts, A. *Progulki s Pushkinym* [*Walking With Pushkin*]. St. Petersburg, Vsemirnoe slovo

Publ., 1993. 159 p. (In Russ.)

25. Tolstoi, L.N. *Sobranie sochinenii v 22 tomakh* [*Complete Works in 22 vols*]. Vol. 18. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1984. 911 p. (In Russ.)

26. Tomashevskii, B.V. *Teoriia literatury. Poetika: Uchebnoe posobie* [*Theory of Literature. Poetics: Studybook*]. Intro. by N.D. Tamarchenko, comm. by S.N. Broitmana and N.D. Tamarchenko. Moscow, Aspekt Press Publ., 1996. 336 p. (In Russ.)

27. Freid, Z. *Vvedenie v psikhoanaliz: Lektsii* [*An Introduction to Psychoanalysis: Lessons*]. Trans. from German by G.V. Baryshnikova, ex. ed. E.E. Sokolova i T.V. Rodionova. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2003. 480 p. (In Russ.)

28. Freid, Z. *Tolkovanie snovidenii* [*The Interpretation of Dreams*]. St. Petersburg, Piter Publ., 2018. 576 p. (In Russ.)

29. Fromm, Ie. *Zabytyi iazyk. Vvedenie v nauku ponimanija snov, skazok i mifov* [*The Forgotten Language. An Introduction to the Science of Comprehending Dreams, Tales, and Myths*]. Moscow, Ast Publ., 2009. 251 p. (In Russ.)

30. Eizenshtein, S.M. “Glava o Dostoevskom (Metonimiia i metafora v siuzhete)” [“A Chapter on Dostoevsky (Metonymy and Metaphor in the Plot)”]. *Metod* [*Method*], Moscow, Muzei kino Publ., 2002. 494 p. (In Russ.)

31. Eizenshtein, S.M. “Glagol’nost’ metafory” [“The Verbality of Metaphors”]. *Montazh* [*Montage*], Moscow, VGIK Publ., 2000, pp. 256-271. (In Russ.)

32. Eizenshtein, S.M. *Neravnodushnaia priroda* [*Concerned Nature*]. Vol. 1: Chuvstvo kino [The Sense of Cinema]. Moscow, Muzei kino Publ., 2004. 687 p. (In Russ.)

33. Etkind, E.G. *Vnutrennii chelovek i vneshniaia rech’* [*The Inner Man and the Outside Speech*]. Moscow, Iazyki russkoi kul’tury, 1999. 446 p. (In Russ.)

34. Iung, K.G. *Arkhetip i simvol* [*Archetype and Symbol*]. Moscow, Renessans, Publ., 1991. 304 p. (In Russ.)

35. Igisheva, K., editor. *Kratkii tolkovyi psikhologo-psikhiatricheskii slovar’* [*A Short Psychiatric Thesaurus*]. 2008. URL: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:A0YzIOftX-p4J:med.niv.ru/doc/dictionary/psycho-psychiatric/index.htm+&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=ru Accessed 10 July 2022. (In Russ.)

36. Dauner, L. “Raskolnikov in Search of a Soul.” *Modern Fiction Studies*, vol. 4, 1958, pp. 199–211. (In English)

37. Freud, Sigmund. “The Dream-Work.” *The Interpretation of Dreams*, New York, Avon Publ., 1965, pp. 311–546. (In English)

38. Freud, Sigmund. *Die Traumdeutung*. URL: https://www.projekt-gutenberg.org/freud/traumdeu/chap006.html Accessed 10 July 2022. (In German)

39. Kostalevsky, Marina. *Dostoevsky and Soloviev. The Art of Integral Version*. New Haven; London, Yale University Press, 1997. 224 p. (In English)

40. Lakoff, G., and Johnsen, M. *Metaphors We Live By*. London, University of Chicago Press, 2003. 276 p. (In English)

Статья поступила в редакцию: 16.05.2022 | The article was submitted: 16 May 2022
Одобрена после рецензирования: 02.06.2022 | Approved after reviewing: 02 June 2022
Принята к публикации: 23.06.2022 | Accepted for publication: 23 June 2022
Дата публикации: 25.09.2022 | Date of publication: 25 Sept. 2022